

2.12. “Ego sum qui sum”. El otro y el mismo. Borges o las apropiaciones.

Chávez, Melina

USAL- UN Salta

Resumen:

La autorreferencialidad, en paradójico planteo, es una de las características de universalidad en la obra borgeseana. Básicamente porque cumple función de intertexto: el yo, para recrearlo o subvertirlo. En el cuento “El Otro”, en el breve texto “Borges y yo”, en el título del libro “El otro, el mismo”, por citar algunos de tantos ejemplos. Tampoco es casual que en el *modus operandi* de Borges, compleja construcción ficcional, se emplee la más profunda esencia humana: los sueños, que “constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios”. Así se pone en práctica el placer supremo del escritor, el juego, lugar donde los espacios se confunden y, reglas mediante, logra el mayor anhelo metafísico: la disolución del tiempo cronológico. Acotaremos el extenso planteo en un inicio mítico: el Dédalo de las *Metamorfosis* de Ovidio –que reinventa el mito para conjurar su destierro–. Seguiremos desde allí al lúdico Borges tomando ejemplos de sus apropiaciones/recreaciones de la antigüedad, del sustrato kafkiano en su obra, de la subversión de mitos universales que ha convertido en propios, únicos –aunque aclare no saber cuál de los Borges los escribe–.

Ponencia completa:

“Ego sum qui sum”. El otro y el mismo. Borges o las apropiaciones.

Chávez, Melina

USAL-UN Salta

La autorreferencialidad, en paradójico planteo, es una de las características de universalidad en la obra borgeseana. Básicamente porque cumple función de intertexto: el yo, para recrearlo o subvertirlo. En el cuento “El Otro”, en el breve texto “Borges y yo”, en el título del libro “El otro, el mismo”, por citar algunos de tantos ejemplos.

Tampoco es casual que en el *modus operandi* de Borges, compleja construcción ficcional, se emplee la más profunda esencia humana: los sueños, que “constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios”. Así se pone en práctica el placer supremo del escritor, el juego, lugar donde los espacios se confunden y, reglas mediante, logra el mayor anhelo metafísico: la disolución del tiempo cronológico.

Acotaremos el extenso planteo en un inicio mítico: el Dédalo de las *Metamorfosis* de Ovidio –que reinventa el mito para conjurar su destierro–. Seguiremos desde allí al lúdico Borges tomando ejemplos de sus apropiaciones/recreaciones de la antigüedad,

del sustrato kafkiano en su obra, de la subversión de mitos universales que ha convertido en propios, únicos –aunque aclare no saber cuál de los Borges los escribe–.

Diré, sumándome a Barbara Cassin¹, que las estrategias contemporáneas son “estrategias de apropiación de la Antigüedad”.

Los autores de una literatura antigua subyacen en un texto moderno bajo diferentes aspectos, vamos a destacar lo que llamamos “persona” (“máscara”) y “vida imaginaria”, es decir, la encarnación de un autor en la voz de otro y la recreación de la vida de un autor construida mediante la combinación de aspectos biográficos no siempre reales y literarios. Tales procedimientos, si bien pueden rastrearse en todos los tiempos, reciben nombre y forma en la modernidad: Ezra Pound configura las máscaras (a partir de Robert Browning²) y el simbolista Marcel Schwob crea el microgénero de las vidas imaginarias, del que Borges y Tabucchi serán fieles seguidores.

En estos casos, aclaro, no se trata de una traducción, sino de un nuevo texto inequívocamente distinto que incluso encuentra nuevos hallazgos. La obra de Ovidio escrita en su destierro es un asunto que ha despertado el interés de muchos autores modernos, ya que han visto en este exilio el paradigma de los exilios³. Sólo para recordar cito el sentido primer verso de la elegía primera de *Tristia*: *Cum subit illius tristissima noctis imago*, encarnación de toda partida, fin y principio, que hasta evoca el mismo Goethe al final de su *Viaje a Italia*.

“Sueños de sueños”

También encontramos la huella de Ovidio, recreado ahora en el microgénero de la “vida imaginaria”, de origen simbolista, que en épocas más recientes han seguido

¹ CASSIN, Barbara, *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad*, Manantial, 2004.

² Al prologar los *Selected Poems* (1928) de Pound, T.S.Eliot se refería al poema “Homage to Sextus Propertius” con estas palabras: «No se trata de una traducción, sino de una paráfrasis, o más apropiadamente (para el lector formado) de una persona». Tal término no era nuevo en la obra poundiana, sino que él mismo lo había utilizado años antes situándolo como título a uno de sus libros, *Personae* (1909). Esta voz latina, cuyo significado es «máscara», sirve para nombrar uno de los hallazgos clave de la poesía moderna, el de la creación no ya de un discurso, sino de una voz que dice tal discurso, desplazando así a la del propio autor; logro que se debe a Robert Browning, de quien Pound fue un atento lector y admirador.

³ Ovidio ha sido el paradigma de la respuesta del escritor ante el destierro y quien convierte el exilio en tema literario. También esta modalidad ovidiana se relaciona con el tratamiento del tema como peregrinación y búsqueda de un camino de regreso”. (Claudio Guillén, *Introducción a la literatura comparada. El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, p. 31).

cultivando autores como el italiano Antonio Tabucchi, quien en su libro titulado *Sueños de sueños* ha logrado configurar una obra con evidentes reminiscencias ovidianas. Recrea, esta vez en forma de sueños, las vidas de diversos personajes, desde Dédalo hasta Sigmund Freud. Para lo que aquí nos ocupa resulta muy relevante la presencia explícita de un poeta y un novelista latino. La elección de Ovidio por parte de Tabucchi responde, asimismo, a las claves del género: la vida de Ovidio supone la representación poética de una metamorfosis cargada de simbolismo y fatalidad. La vida imaginaria de Ovidio toma forma de sueño, concretamente el sueño visionario de un Ovidio desterrado y transformado en mariposa, una de esas metamorfosis cantadas por él, aunque la metamorfosis kafkiana es la que viene a convertirse en el verdadero trasfondo de la transformación sufrida por el poeta:

En Tomi, a orillas del Mar Negro, una noche del 16 de enero del año 18 después de Cristo, una noche gélida y tempestuosa, Publio Ovidio Nasón, poeta y cortesano, soñó que se había convertido en un poeta amado por el emperador. Y como tal, por milagro de los dioses, se había transformado en una inmensa mariposa. Era una enorme mariposa, tan grande como un hombre, de majestuosas alas azules y amarillas. Y sus ojos, unos desmesurados ojos esféricos de mariposa, abarcaban todo el horizonte. (...) Cuando llegaron a las puertas de Roma, Ovidio se levantó de los almohadones con gran esfuerzo, ayudándose con sus patas puntiagudas, rodeó su cabeza con una corona de laurel. La multitud estaba extasiada y muchos se postraban porque creían que era una divinidad de Asia. Entonces Ovidio quiso advertirles que era Ovidio, y empezó a hablar. Pero de su boca salió un extraño zumbido, un zumbido agudísimo e insoportable que obligó a la multitud a taparse los oídos con las manos⁴. ¿No oís mi canto?, gritaba Ovidio, ¡éste es el canto del poeta Ovidio, aquel que os enseñó el arte de amar, que habló de cortesanas y de cosméticos, de milagros y de metamorfosis! (...) El emperador lo esperaba sentado en su trono y bebía una jarra de vino. Escuchemos qué has compuesto para mí, dijo el César. Ovidio había compuesto un breve poema de ágiles versos afectados y placenteros para que alegraran al César. Pero ¿cómo decirlos, pensó, si su voz era tan sólo el zumbido de un insecto? Y entonces pensó en comunicar sus versos al César mediante gestos y empezó a agitar suavemente sus majestuosas alas coloreadas en una danza maravillosa y exótica. Las cortinas del palacio se agitaron, un molesto viento barrió las habitaciones y el César, con irritación, estrelló la jarra contra el suelo. El César era un hombre rudo, al que le gustaba la frugalidad y la virilidad. No podía soportar que aquel insecto indecente ejecutara delante de él aquella danza afeminada. Llamó con unas palmadas a los pretorianos y éstos acudieron. Soldados, dijo el César, cortadle las alas. Los pretorianos desenvainaron la espada y con pericia, como si podaran un árbol, cortaron las alas de Ovidio. Las alas cayeron al suelo como si fueran suaves plumas y Ovidio comprendió que su vida finalizaba en aquel momento. Movidio por una fuerza que sentía era su destino, tomó impulso y balanceándose sobre sus atroces patas salió de nuevo a la balconada del palacio. A

⁴ "Gregorio se horrorizó al oír en cambio la suya propia (sc. la voz), que era la de siempre, pero mezclada con un penoso y estridente silbido, en el cual las palabras, al principio claras, se confundían luego y sonaban de forma tal que uno no estaba seguro de haberlas oído." (Franz Kafka, *La metamorfosis*, Barcelona, Orbis, 1982, p.14).

sus pies había una multitud enfurecida que reclamaba sus restos, una multitud ávida que lo aguardaba con las manos furiosas. Y entonces Ovidio, tambaleándose, bajó la escalera de palacio (*Sueño de sueños*, seguido de *Los tres últimos días de Fernando Pessoa*. Barcelona, Anagrama, 1996, pp.19-21).

Ovidio sueña que se ha transformado en mariposa, hecho sobrenatural y visionario que nos conduce a su propia obra poética. La metamorfosis de larva en crisálida es una de las tratadas en sus *Metamorfosis* (Met.15, 372-374), precisamente en el discurso de Pitágoras (*quaeque solent canis frondes intexere filis / agrestes tineae [res observata colonis] / ferali mutant cum papilione figuram*⁵).

De todas las metamorfosis cantadas por Ovidio, ésta es la única que, junto con la de renacuajo en rana, es admitida por la ciencia moderna. De su simbolismo como figuración del alma que abandona el cuerpo da cuenta el sugerente adjetivo "fúnebre" (feralis) que aparece en el verso 374. No sabemos si Tabucchi tendría *in mente* este texto ovidiano al escribir su sueño. Si esto fuera cierto, se abriría una sugerente posibilidad de interpretación, al encontrarnos ante una referencia indirecta de un pasaje ovidiano referido precisamente a Pitágoras, exiliado voluntario en Crotona (Met.15,62). Así pues, volveríamos a estar ante un relato iniciático en el que Ovidio, como poeta neopitagórico, habría experimentado una trasmigración, aunque fatal, en el cuerpo de una mariposa. Por último, la "confusión" entre la vida del poeta (en concreto, su exilio) y su relato (la metamorfosis) es también un rasgo muy pertinente. Es curioso que haya estudiosos que sostengan que el destierro no fue más que una invención literaria del propio poeta⁶, lo que pondría este dato de su biografía en el mismo plano imaginario en el que está el filtro de amor del poeta del *De rerum natura*.

"Ego sum qui sum"

Palabras sagradas que recibió Moisés cuando preguntó la identidad de quién hablaba desde la zarza ardiente. Esta frase, en forma de enigma, fascina a Borges. En principio, porque la pronuncia Dios, "El que es", acto puro, imposibilidad humana. Al mismo tiempo le permite afirmar que el lenguaje es el eje de los problemas gnoseológicos. Esto

5. "y las larvas de los campos que suelen entretejer las hojas con sus blancos hilos (cosa familiar para los labradores) canjean su figura por la de la fúnebre mariposa."

⁶ Así lo cree Fitton Brown ("The unreality of Ovid's Tomitan exile", *Livelpool Classical Monthly* 10, 1985, pp.19-22). Si la tesis de este trabajo, tan sugerente para nuestro estudio de vidas imaginarias, es cierta, hubiera sido el propio Ovidio el primero en convertir su vida en un asunto de ficción.

halla su correspondencia con la idea de Wittgenstein de que “toda filosofía es una crítica del lenguaje”. Y toda su obra comienza con una interrogación: si existe una relación verificable entre la palabra y el hecho. Nos obliga a preguntarnos si se puede “hablar” de la realidad, siendo la palabra una especie de infinita regresión de palabras sobre palabras. La única posibilidad filosófica, luego de descartar la idea de poder explicar el mundo y mucho menos transformarlo, se centraría en la idea de examinar de qué manera se habla de él. Borges se alinea sin reservas a esta postura: si la filosofía es lenguaje y su único objetivo posible es la reflexión sobre el lenguaje mismo, en la medida en que pretenda consideraciones de otra índole, sólo será una manifestación ficcional, despojada de todo propósito cognoscitivo valedero. Entonces revitaliza aquella idea del lenguaje como **juego**, pero en pos de la estética, vale decir, por su específico valor literario. Esta es su interpretación de la literatura.

Mientras el filósofo lógico trata de superar la inadecuación del lenguaje con el propósito de perfeccionar un instrumento que facilite el acceso discursivo a la realidad, Borges reivindica esas limitaciones a partir de la función esencial que desempeña la ficción en el desarrollo de cualquier discurso. Vale decir que el lenguaje difícilmente pueda relacionarse con la realidad, ya que su misma naturaleza lo lleva a suscitar espejismos que se imponen por la simetría de un equilibrio nominal. Lo que sí rescatamos es el valor evocativo de la palabra –lejos de la pretensión de la sola descripción minuciosa o precisa–: la expresión poética más que la referencia directa al objeto real. Por lo tanto, la palabra, en el discurso, no puede proporcionarnos una interpretación satisfactoria de la realidad, sino que se muestra como destinada a agotarse en sí misma.

De lo dicho inferimos que las conclusiones de Borges a partir de sus inquisiciones filosóficas operan fundamentalmente por contraste y como una afirmación decisiva de situarse en el ámbito poético. De allí su interés en la paradoja o el sinsentido que puede ser engendrado a partir de una lógica rigurosa. En la práctica sería una suerte de *reductio ad absurdum*, obtenida a partir de innumerables casos en que el lenguaje no satisfizo las pretensiones cognoscitivas que pudieron atribuírsele.

Entonces, la circunstancia que garantiza la razón de ser de la literatura será la arbitrariedad del signo, la imposibilidad de que el lenguaje pueda conceptualizar la realidad. Esto lleva a Borges a una reflexión acerca de las falencias que aquejan al uso del lenguaje como mediador entre el mundo y quienes lo usamos en nuestra relación intelectual con él. Esta posición se sintetiza en las reflexiones sobre “El idioma analítico

de John Wilkins”⁷ –que suscitó primero la risa y luego el estupor de Michel Foucault⁸–. El texto cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”.

Sin duda, hay muchas razones para juzgar perturbador este texto. En un primer momento bastaría con examinar cada uno de los ítems –especialmente el designado como h)–, aunque lo más drástico es esta índole heteróclita de la que habla Foucault que exhibe estas especies como conjunto, hecho que nos lleva a pensar si acaso no son arbitrarias todas las categorías que empleamos para ordenar la realidad. Sin duda reconocemos con De Saussure la arbitrariedad del lenguaje, pero esto nos resulta desconsolador porque insinúa la posibilidad de que las relaciones ¿lógicas? se prestan a engendrar esquemas totalmente caprichosos. Y esto nos conduce inmediatamente a cuestionar la validez de lo racional que suponemos resuelve los problemas que suscita nuestra relación con el mundo. Igualmente, Borges permanece inmutable y admite que “la manera de sentir las cosas es mucho más importante que las clasificaciones, que sólo son comodidades de la intelección”⁹.

Pero el hecho de admitir las limitaciones cognoscitivas del lenguaje no implica el desconocimiento de la importancia que ejerce sobre nosotros. Entonces el lenguaje, a un tiempo, limita nuestras posibilidades de conocimiento y nos somete a su hegemonía. Nos obliga entonces a formar parte de un juego que pone a prueba nuestra capacidad de relación con todo lo que nos rodea. Borges señala esto cuando habla de sus cuentos como un juego que no puede ser indiferente o tedioso para su autor, quien juzga que esa composición le fue impuesta por una necesidad íntima imposible de rehuir¹⁰. Entonces la palabra cobra un valor mágico que lleva a nuestro autor a elaborar una imagen del

⁷ *Otras inquisiciones*. En *Obras completas* (1923-1972), Buenos Aires, Emecé, 1987.

⁸ “Este libro nació de un texto de Borges (...) que me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer. Quizá porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo *incongruente* y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*. (...) La incomodidad que hace reír al leer a Borges se transparenta sin duda en el profundo malestar de aquellos cuyo lenguaje está arruinado: han perdido lo “común” del lugar y del nombre. (*Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1993, págs. 1-3.

⁹ Charbonnier, G., *El escritor y su obra. Entrevistas con Jorge Luis Borges*, México, Siglo XXI, 1967, pág. 85.

¹⁰ “...la labor de escribir un cuento no ha sido sólo fatigosa. También me ha divertido. Era un juego. Un poco como el caso del jugador de ajedrez. Hay un problema, una diversión y un gozo.” En Charbonnier, *op. cit.*, pág. 11.

mundo basada en la aceptación del misterio que engendra lo literario, puesto que “en su trato con nosotros, todo signo exhibe un poder evocativo que sobrepasa en mucho su modesta labor enunciativa”¹¹.

En toda la obra de Borges el destino del hombre y del universo radica, con una fatalidad casi irreversible, en transformarse, a partir de la materia verbal, en ficción. La índole fugaz de la condición humana nos conduce a ser pronto parte del olvido o a transformarnos en literatura, porque, en definitiva, la literatura no es otra cosa que un sistema de signos, pero vacíos, y para cubrir ese espacio ponemos en práctica las reglas de un juego lleno de sortilegios. No es otra cosa la que opina Shih Huang Ti –el emperador de China evocado por Borges–: “para abolir el pasado es necesario quemar los anales, ahogar la supervivencia de los libros de historia”, ya que la única perduración consiste en la tan frágil como obstinada alusión nominal asentada en un texto.

Borges advierte esto en su propia condición de escritor, cuya fama va separando y emancipando su existencia real de un apellido ahora ligado a un conjunto de textos. Su vida es reconocible y aceptada por la obra nominal, textual, que ha engendrado; y nos basta releer “Borges y yo” para verificar un patetismo –que no deja de fascinarlo–: la capacidad de los nombres propios de borrar la realidad de los individuos a quienes designan para convertirse en ficciones autónomas. Lo seduce observar de qué manera la literatura, ese universo de las palabras, subsume la realidad y la transforma en su propia sustancia. De este modo la literatura permite ese juego virtual imposible en el mundo cotidiano: ligar lo tangible con formas quiméricas o imaginadas, citar libros jamás publicados y atribuirlos a autores que jamás existieron, etc.

El eje en torno del cual se organiza el pensamiento literario de Borges se constituye a partir de las relaciones hombres-signos. Los hombres se hallan, a un tiempo, en dos universos, que se contienen y a la vez se oponen entre sí¹², del mismo modo que la imagen en un espejo se opone al objeto que refleja. Formamos parte de uno de estos universos, el otro es el sistema de símbolos que interpretan al primero: intrínsecamente, el *real*; el segundo, *ficticio*. Pero es tal la complejidad del universo real que se asemeja a una construcción laberíntica de la que es imposible escapar, en tanto que el ficticio nos permite la reflexión espejada de éste. En tanto existimos somos parte de una realidad inexplicable, imposible de desentrañar, pues en cuanto tratamos de enunciarlas –esto es,

¹¹ *Ibidem*, pág 51.

¹² No podemos olvidar aquí el poderoso influjo de Heráclito, de su concepción del equilibrio universal a partir de los opuestos en tensión.

pensarlas—, se convierten en ficción. Los textos de Borges declaran constantemente que, en cuanto tratamos de transmitir u ordenar nuestra experiencia real quedamos inevitablemente atrapados en el lenguaje y nuestro esfuerzo se ubica en un ámbito ficticio. De ello se infiere que, sea lo que fuere, es ficción todo cuanto enunciamos. No hay escapatoria del laberinto. El lenguaje posee un espacio propio inviolable, nadie puede poseerlo sin involucrarse con sus leyes (las reglas del juego). Consecuentemente, no es posible que la realidad penetre el mundo ficcional. Por el contrario, la ficción posee la capacidad de infiltrarse en la realidad: lo fundamental con respecto al lenguaje no es lo que tratamos de decir acerca de la realidad, sino la certidumbre sobre nuestra inserción en el mundo que tratamos de alcanzar a través de los enunciados. Los relatos de Borges se encargan de dar cuentas de esto¹³.

De todos modos y pese a las restricciones impuestas, el lenguaje es la única vía satisfactoria de expresión, aunque nos precipite en la ambigüedad y también en el equívoco. Resulta más soportable la abstracción de los conceptos que la ilimitada y caótica concreción de los hechos individuales. Este es el tema que trata Borges en “Funes el memorioso” (*Ficciones*, 1944)¹⁴: el protagonista no olvida detalle alguno y por ello descubre que las palabras tienen un margen limitado e incierto de representación; advierte que la exactitud de los enunciados requeriría un vocabulario infinito, ya que cada hoja de un árbol se distingue de todas las demás; incluso hasta la multiplicación de nombres propios sería insuficiente, ya que cada hoja modifica su apariencia en instantes diferentes. La prodigiosa memoria de Funes le permitió retener una multitud de lenguas, pero lo inhabilitó para el pensamiento, pues “pensar es olvidar diferencias, es generalizar, es abstraer”.

Nada fascina tanto a Borges como la gravitación del lenguaje en la existencia humana, entonces la literatura se vuelve el objeto de su literatura. De ahí su estilo, la maestría de la composición de cada uno de sus textos, que se halla ligado a una determinada concepción del lenguaje: la palabra se apodera del hombre —no al revés—, a partir del inevitable dominio sobre la imaginación.

Para finalizar, retorno a las palabras de Cassin:

¹³ El párrafo final de “Emma Zunz” resulta esclarecedor: “La historia era increíble, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.” (*El Aleph*. En Borges, *op. cit.*, págs : 564-568).

¹⁴ “...Funes, un hombre muy ignorante que tiene una memoria perfecta, tan perfecta que las generalizaciones les están prohibidas; muere muy joven, agobiado por esta memoria que podría soportar un dios, no un hombre” (Charbonnier, *op. cit.*, pág. 77).

[...] no se trata solamente de la manera, violenta o furtiva, como cada uno construye a sus antiguos; la problemática tiene un sentido doble, ya que en estas estrategias de apropiación de la Antigüedad, el genitivo debe entenderse tanto en su valor objetivo como subjetivo: la Antigüedad se ha apropiado de la historia, y nosotros somos víctimas de esa apropiación.

Como “Chuang-Tzu y la mariposa que lo sueña”¹⁵.

¹⁵ “Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu”. En “Nueva refutación del tiempo”, *Otras Inquisiciones*, 1952.